
Heroísmo forjado no apagamento das polifonias: o canto das esposas da colônia militar de Murphy Canyon, San Diego, Califórnia

*Luiz Sérgio de Oliveira**

A história da arte contemporânea tem presenciado a emergência em profusão de projetos de arte desenvolvidos em estreita colaboração com as comunidades, em práticas que aprofundam a crítica do modernismo. O projeto *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon*, da artista canadense Althea Thauberger, se configura como uma oportunidade singular para reflexões em torno dessas práticas de colaboração na contemporaneidade.

arte colaborativa, comunidade, Althea Thauberger

1

Tarde ensolarada de domingo: 25 de setembro de 2005, início de outono no hemisfério norte. Latitude: logo ao norte da linha que separa dois mundos: ao norte, o autoproclamado primeiro mundo, e, ao sul, a América Latina. Cidade: San Diego, Califórnia. Localidade: as lonjuras desérticas e áridas da colônia militar de Murphy Canyon. Cenário: palco de um auditório de singeleza quase-protestante. Protagonistas: as sete esposas-coralistas do projeto de arte de Althea Thauberger. Motivação: cantar os dissabores e aflições da ausência de seus maridos, militares em serviço no exterior, pontuados pela certeza da necessidade e da justiça da guerra, e a convicção do heroísmo daqueles a quem estão ligadas pelos laços do matrimônio; tudo empacotado e apresentado como o resultado de um processo/projeto de arte em uma bienal internacional. Coadjuvantes: a comunidade local, aglutinada em torno de uma apresentação musical plena de significados para sua própria identidade de comunidade militar de um país

*Luiz Sérgio de Oliveira é artista, Doutor em História e Teoria da Arte pela UFRJ, Professor Associado do Departamento de Arte e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense.

Un héroïsme forgé dans l'effacement des polyphonies: le chant des épouses de la colonie militaire de Murphy Canyon, San Diego, Californie

Luiz Sérgio de Oliveira*

Dans l'histoire de l'art contemporain, on peut repérer l'émergence de nombreux projets d'art développés en étroite collaboration avec des groupes communautaires, et selon des modalités qui renforcent la critique du modernisme. Le projet *Murphy Canyon Choir / Chœur de Murphy Canyon*, de l'artiste canadienne Althea Thauberger, constitue une opportunité singulière pour développer des réflexions autour de ces pratiques relationnelles et de collaboration à l'époque contemporaine.

Art collaboratif, communauté, Althea Thauberger

1

Une après-midi ensoleillée de dimanche: 25 septembre 2005, c'est le début de l'automne, dans l'hémisphère nord. Latitude: juste au nord de la ligne qui sépare deux mondes, au nord, le premier monde et au sud, l'Amérique Latine. Ville : San Diego, Californie. Localité: les étendues désertiques et arides de la colonie militaire de Murphy Canyon. Décor: un auditorium d'une simplicité presque protestante. Protagonistes: sept épouses-chanteuses d'une chorale du projet d'art d'Althea Thauberger. Motivations : Chanter l'ennui ou la tristesse de l'absence des maris, militaires en service à l'étranger, en étant imprégné par la conviction de l'importance et de la légitimité de cette guerre, et par la conviction de l'héroïsme des époux ; tout cela emballé et présenté comme le résultat d'un projet d'artistique présenté lors d'une biennale internationale. Éléments supplémentaires : la communauté locale se regroupe

*Luiz Sérgio de Oliveira est artiste, Docteur en Théorie et Histoire de l'Art de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, Professeur rattaché au Département d'Art et Directeur du Programme de Maîtrise en Science de l'Art de l'Université Fédérale Fluminense.



Althea ao fundo da sala
Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

em guerra, e os membros da comunidade do “mundo da arte” – curadores, artistas, críticos e outros profissionais - que se deslocaram àquelas longitudes ao encontro de um projeto que se enquadra na “cultura global das bienais”¹; sobre as cabeças dessas duas comunidades tão dessemelhantes, dissensão e tensão pairavam no ar. Descrição: “uma obra musical colaborativa realizada em Murphy Canyon, possivelmente o maior complexo habitacional militar do mundo e abrigo de mais de 2.500 famílias militares”², como a artista canadense Althea Thauberg (Saskatoon, Canadá, 1970) definiu seu projeto desenvolvido em San Diego, Califórnia, para o inSite_05, mostra internacional de arte nos espaços públicos.

Realizado em colaboração com esposas de militares em serviço na guerra do Iraque³, o projeto *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* se estendeu por seis meses entre encontros e ensaios nos quais foram sendo amalgamados os anseios, angústias, experiências e habilidades de diferentes agentes de um grupo que incluía uma regente, um pianista e um compositor, além da própria artista (Althea Thauberg) e das esposas-coralistas. Nesse cenário, caberia inicialmente à artista o espaço reservado à proposição e à defesa do projeto junto à direção da mostra através dos contatos protocolares, enquanto concomitantemente assumia o papel de mediadora entre a instituição, representada pela curadoria, e a comunidade escolhida como objeto de seu projeto/ação de arte. Em uma etapa mais avançada, no entanto,



Coral no palco

Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

autour d'une représentation musicale qui fait sens pour son identité en tant que communauté militaire d'un pays en guerre, tandis que les membres de la communauté du "monde de l'art" (commissaires, artistes, critiques et autres professionnels) se réunissent autour d'un projet lié à la « culture globale des biennales »¹. Un climat de désaccord et de tension pèsent sur ces deux communautés si dissemblables. Description: « une œuvre musicale réalisée en collaboration à *Murphy Canyon*, sans doute le plus grand complexe d'habitation militaire du monde, abritant plus de 2.500 familles de militaires »² : voilà comment l'artiste canadienne Althea Thauberger (Saskatoon, Canada, 1970) définit son projet réalisé à San Diego, en Californie, à l'occasion de l'InSite_05, exposition internationale d'art en espace public.

Réalisé en collaboration avec les épouses des militaires en service pendant la guerre d'Irak, le projet *Murphy Canyon Choir / Chœur de Murphy Canyon* s'est déroulé sur six mois. Entre rencontres et répétitions, auxquelles s'ajoutent un mélange d'expériences et de talents, d'aspirations et d'angoisses des différents acteurs. Le groupe comprenait un chef d'orchestre, un pianiste, un compositeur, l'artiste Althea Thauberger, ainsi que les épouses de la chorale. Dans ce contexte, il revient à l'artiste elle-même de représenter le projet et de diriger l'exposition, tout en assumant parallèlement la médiation (un travail de commissaire d'exposition) entre l'institution et la communauté choisie comme objet de son projet/action

a artista deixaria a cena, assumindo uma lateralidade que permitiria a emergência de uma cooperação mais direta entre as coralistas e os profissionais envolvidos: o compositor Scott Wallingford, a regente Terry Russell e o pianista acompanhante David Castel de Oro.

Por ocasião da primeira apresentação pública do projeto, na tarde ensolarada do primeiro domingo outonal de 2005, a lateralidade da artista estaria perfeitamente evidenciada: Althea Thauberger, retraída no fundo da sala, ao lado da mesa de sonorização que dava apoio à *performance* das coralistas, acompanhava a apresentação de longe, com vívido interesse e indisfarçáveis tensão e orgulho. Naquela situação no pequeno auditório militar de Murphy Canyon, a artista se confundia com o público, também confuso diante de uma apresentação musical em um formato perfeitamente consistente e consolidado nas convenções das apresentações de canto coral, que era, naquela ocasião, incluída entre as atividades de um mostra de artes visuais.

Decerto, o projeto de Thauberger não estava comprometido com demarcações territoriais ou qualquer situação de ênfase ou respeito às fronteiras balizadoras das artes, estando liberado para promover seu próprio espalhamento por um terreno tradicionalmente consagrado às artes musicais, continuando um processo de alargamento dos extremos da arte que tem sido uma de suas características mais marcantes nos últimos 150 anos; a artista canadense se apropriara de uma estrutura classicamente reconhecida e identificada com a prática das artes musicais – o desenvolvimento e a apresentação coral - e a incorporava ao cenário das artes visuais (ou outro nome que melhor responda a essa nova realidade), ancorada nos firmes elos de colaboração com a comunidade.

2

O projeto de Althea Thauberger se insere nas práticas artísticas que desde o final dos anos 1980 apontam para uma virada social (ou virada para o *social*), práticas que se orientam resolutamente em direção aos ambientes sociais em vinculação direta à percepção de que a especificidade dos *sites*, entendida nas proposições de arte *site-specific* em sua fisicalidade espacial asséptica e esvaziada das preocupações hodiernas do homem em sociedade, não seria suficiente para os desafios que se apresentam à arte em sua plena maturidade pós-moderna. Enquanto a arte *site-specific* parecia buscar sua realização no ênfase das relações físicas e espaciais da arte, essas novas práticas pretendem a incorporação e a priorização das relações sociais construídas a partir da (com a) experiência da arte. Isso não acarreta – seguramente

artistique. Cependant, dans un deuxième temps, l'artiste abandonnera la scène, assumant ainsi une mise à l'écart qui va permettre l'émergence d'une coopération plus directe entre les chanteuses et les professionnels impliqués : le compositeur Scott Wallingford, le chef d'orchestre Terry Russell et le pianiste David Castel de Oro.

A l'occasion de la première représentation publique du projet, lors de cette après-midi ensoleillée du premier dimanche d'automne de l'année 2005, la mise à l'écart de l'artiste était visible : Althaea Thauberger, recueillie au fond de la salle, à côté de la sono qui appuie la *performance* des chanteuses, accompagnait la présentation à distance, avec un vif intérêt, une anxiété et une satisfaction visible. Ainsi, dans le petit auditorium militaire de Murphy Canyon, l'artiste semblait se confondre parmi le public, lequel était visiblement interloqué devant le caractère très conventionnel de ce type de représentation musicale (la chorale) présentée au sein d'une exposition d'art visuel.

Certes, le projet de Thauberger ne comportait pas de territoire défini et n'était pas animé par une quelconque volonté de souligner ou de respecter les frontières balisées de l'art. Il était ainsi libre de s'échapper vers un territoire traditionnellement réservé aux arts musicaux, poursuivant ainsi un mouvement d'élargissement des limites/frontières de l'art qui se poursuit depuis un siècle et demi. L'artiste canadienne, s'appuyant sur sa collaboration avec la communauté, s'appropriait ainsi une structure classiquement et clairement identifiée comme appartenant aux arts musicaux –la représentation d'une chorale– et l'incorporait à l'univers des arts visuels (ou tout autre appellation qui définirait mieux à cette nouvelle réalité).

2

Le projet d'Althea Thauberger s'inscrit dans des pratiques artistiques qui, depuis la fin des années 80, s'orientent résolument vers la question sociale. Des pratiques orientées vers les contextes sociaux en lien direct avec l'idée que la perception de la spécificité des *sites* – tels qu'on l'entend dans les projets d'art en *site spécifique*, en leurs spatialités physiques aseptisées et vidées de la prise en considération du quotidien de l'homme en société – ne seraient pas suffisantes pour faire face aux défis lancés à l'art en sa pleine maturité postmoderne. Alors que l'art en *site-spécifique* paraissait se définir en insistant sur les relations physiques et spatiales de l'art, ces nouvelles pratiques prétendent mettre en avant les relations sociales

- um retorno na arte a um humanismo preponderante no pensamento ocidental desde os tempos iluministas. O que se apresenta é uma clara opção pelos aspectos relacionais da vida social, em um cenário em que o homem não aparece isolado, mas acima de tudo como ser social, tensionado pelas inúmeras pressões e contrapressões que formatam as sociedades, os indivíduos e suas relações.

Essas práticas artísticas têm granjeado relevância e proeminência no cenário internacional nos últimos anos, tendo sido capazes de promover um espalhamento e uma quase-hegemonia, até certo ponto inesperados diante da fragmentação e polifonia que marcam o pensamento e construção de sentidos na pós-modernidade. No entanto, elas não podem ser abordadas sem um entendimento límpido de que esse chamamento à participação das audiências (ou das comunidades) encontra uma lista infindável de exemplos consolidados na história da arte. O que se apresenta com alguma singularidade nessas práticas atuais é a “dimensão social da participação – ao invés da ativação do espectador individual na arte interativa ou na arte-instalação, [...] sua ênfase está na colaboração e na dimensão coletiva da experiência social”⁴.

Conforme apontado por Boris Groys, “uma tendência em direção a práticas participatórias e colaborativas é inegavelmente uma das principais características da arte contemporânea”⁵; no entanto, qualquer tentativa de elaboração de qualquer genealogia para essas práticas atuais de colaboração não pode desconhecer as preocupações e embates das vanguardas modernistas do século XX, que combateram o processo de autonomização da arte:

Os movimentos europeus de vanguarda podem definir-se como um ataque ao *status* da arte na sociedade burguesa. [...] Os vanguardistas vêem como rasgo dominante da arte na sociedade burguesa a sua separação da práxis vital. Tal juízo foi proporcionado, entre outras coisas, pelo esteticismo, ao transformar este momento da instituição arte em conteúdo essencial da obra. A coincidência entre instituição e conteúdo da obra era o motivo logicamente emergente da possibilidade do questionar vanguardista da arte. Os vanguardistas tentaram, pois, uma superação da arte no sentido hegeliano do termo, porque a arte não devia ser pura e simplesmente destruída, mas sim reconduzida à práxis vital, onde seria transformada e conservada⁶.

Em sua tentativa de estabelecer uma periodização para as práticas coletivas de arte que banham o cenário contemporâneo, Blake Stimson e Gregory Sholette se debruçaram sobre esse momento da produção de arte no ocidente, articulando a emergência do coletivismo na arte com o mito da modernização:

construites à partir de (et avec) l'expérience vécue de l'art. Cela ne correspond pas un retour à un humanisme inhérent dans la pensée occidentale depuis l'époque des Lumières. Ce qui s'affiche clairement, c'est une préférence pour les aspects relationnels de la vie sociale, en un contexte où l'homme n'apparaît plus comme une catégorie isolée, mais comme un être social modelé par les innombrables pressions et déterminations qui formatent les sociétés, les individus et leurs relations.

Ces pratiques artistiques ont gagné de l'importance et de la pertinence dans le contexte international ces dernières années, elles se sont diffusées de manière presque hégémoniques; il s'agit un phénomène inattendu si on tient compte de la fragmentation et de polyphonie qui caractérisent la pensée et la construction du sens dans la pos-modernité. Cependant, celles-ci ne peuvent être comprises sans une pleine compréhension de ce que cet appel à la participation des auditeurs (ou des groupes communautaires) trouve un large écho dans l'histoire de l'art. Ce qui apparaît plutôt singulier dans ces pratiques actuelles c'est « la dimension sociale de la participation – au lieu de la participation du spectateur individuel dans l'art interactif ou dans les installations, [...] l'accent est mis sur la collaboration et la dimension collective de l'expérience sociale »³.

Comme l'a souligné Boris Groys, « une tendance vers des pratiques participatives et collaboratives est sans aucun doute une des principales caractéristiques de l'art contemporain »⁴. Cependant, toute tentative d'élaboration d'une généalogie de ces pratiques actuelles de collaboration doit prendre en compte les préoccupations et débats des avant-gardes modernistes du XX siècle, qui combattirent le processus d'autonomisation de l'art:

Les mouvements européens d'avant-gardes peuvent se définir comme une attaque du *statut* de l'art dans la société bourgeoise. [...] Les avant-gardes sont en complète rupture avec la conception bourgeoise de l'art séparé de la « praxis vitale ». Une conception alimentée, entre autres, par l'esthétisme et qui transforma ce moment de l'institution de l'art en contenu essentiel de l'œuvre. La coïncidence entre institution et contenu de l'œuvre a motivé l'émergence de la possibilité d'un questionnement avant-gardiste. Les mouvements d'avant-gardes ont donc tenté un dépassement de l'art, au sens hégélien du terme, parce que l'art ne devait pas être purement et simplement détruit mais plutôt réarticulé à une « praxis vitale », où elle serait transformée et préservée⁵.

Dans leur tentative d'établir une périodisation des pratiques collectives de l'art contemporain, Blake Stimson et Gregory Sholette insistent sur ce moment dans l'art occidental où s'articule l'émergence du collectivisme dans l'art et le mythe de la modernisation :

O coletivismo modernista [...] foi o primeiro esforço real para desenvolver uma alternativa sustentável à banalização da vida social por meios culturais. [...] Os artistas modernistas entendiam a coletivização de seus papéis, funções e identidades profissionais como uma expressão e, em um plano ideal, a concretização da promessa e/ou armadilha de progresso tecnológico, político e social. Neste sentido, eles atuaram como agentes ou sintomas de forças supra-individuais – algumas vezes em favor de partidos políticos, por exemplo, ou das classes trabalhadoras, mas, em geral, em nome dos impulsos amplificadas da modernização política, social e tecnológica⁷.

Se as práticas e contribuições das vanguardas modernistas da primeira metade do século XX não podem ser desconhecidas quando lidamos com os processos colaborativos contemporâneos, também algumas experiências levadas a efeito na década de 1960 propunham a reaproximação da arte com práticas sociais cotidianas, revelando-se diretamente conectadas com as práticas recentes de colaboração na arte. Naquele cenário dos feéricos anos 60, não se pode deixar de elencar a articulação de Hélio Oiticica com o cotidiano e a vida social da favela da Mangueira, Rio de Janeiro, como uma antecipação, ou pelo menos, como uma estreita afinidade com as práticas contemporâneas de colaboração. Isso foi reconhecido por Claire Bishop, ao relacionar o artista brasileiro ao lado de outros que se apropriaram de práticas sociais como estratégia para aproximar arte e vida cotidiana em “experiências intangíveis tais como dançar samba (Hélio Oiticica) ou *funk* (Adrian Piper); tomar cerveja (Tom Marioni); discutir filosofia (Ian Wilson) ou política (Joseph Beuys); organizar uma liquidação de garagem (Martha Rosler)”⁸, *et cetera*; a lista segue, e ao atravessar décadas, seguramente englobaria, entre seus projetos de colaboração na atualidade, o coro musical criado por Althea Thauberger com as esposas-de-maridos-ausentes da colônia militar de Murphy Canyon.

Neste sentido, a apropriação promovida pela artista canadense se conforma muito além da mera adequação de práticas corais ao universo das artes que insistem em se apresentar como visuais; o objeto real dessa apropriação está situado nas práticas de sociabilidade que são emanadas dos encontros sucessivos de uma organização coral. Enquanto nos grupos corais profissionais, os cantores são reunidos em ensaios e práticas centradas nos estritos objetivos musicais, entre os grupos corais amadores, e em especial no universo próprio do *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon*, impera o domínio da sociabilidade, o exercício do encontro e das trocas, da catarse e do empoderamento, expressos em canções compostas pelas próprias integrantes no relato de suas angústias e incertezas diante da ausência dos maridos-em-guerra, pontuado pela convicção, entusiasmo e orgulho por acreditarem na

Le collectivisme moderniste [...] a été le premier véritable effort pour développer une alternative viable à la banalisation de la vie sociale par le biais de moyens culturels. [...] les artistes modernistes comprenaient la collectivisation de leurs rôles, de leurs fonctions et de leurs identités professionnelles, comme un moyen d'expression et, au niveau des idées, comme la concrétisation de la promesse et/ou du piège du progrès technologique, politique et social. En ce sens, ils ont agi comme les agents ou symptômes de forces supra-individuelles – parfois en faveur de partis politiques, par exemple, ou en faveur des classes ouvrières, mais, en général, au nom d'une ample volonté de modernisation politique, sociale et technologique⁶.

Les pratiques et contributions des avant-gardes modernistes de la première moitié du XX^e siècle ne peuvent être ignorées quand on se penche sur les procédés collaboratifs contemporains. De même, il faut prendre en considération certaines expériences conduites à termes dans les années 60 et qui proposaient déjà le rapprochement de l'art avec des pratiques sociales quotidiennes, se révélant ainsi directement connectées avec les pratiques récentes de collaborations dans l'art. Dans le contexte exubérant des années soixante, on ne peut laisser de côté les articulations d'Hélio Oiticica avec le quotidien et la vie sociale de la favela de Mangueira, à Rio de Janeiro : il s'agit d'une forme d'anticipation ou pour le moins d'une espèce d'affinité avec ces pratiques contemporaines de collaboration. Claire Bishop l'a montré, en rapprochant l'artiste brésilien avec d'autres individus qui s'approprièrent des pratiques sociales en tant que stratégie visant à rapprocher l'art et la vie quotidienne en des « expériences intangibles telles que danser la samba (Hélio Oiticica) le *funk* (Adrian Piper); prendre une bière (Tom Marioni); discuter philosophie (Ian Wilson) ou politique (Joseph Beuys); organiser une "vente de garage" (Martha Rosler) »⁷, etc. La liste de ces projets de collaborations se poursuit, et de nos jours elle pourrait inclure la chorale musicale créée par Althea Thauberger avec les épouses-des-maris-absents de la colonie militaire de Murphy Canyon.

Ainsi, la proposition/appropriation de l'artiste canadienne dépasse largement la simple adéquation/approximation entre la pratique de la chorale et l'univers de ces arts qui insistent à se présenter comme « visuels ». L'objet réel de cette appropriation se situe dans des pratiques de sociabilité qui surgissent des rencontres et interactions successives liées à l'organisation d'une chorale. Alors que dans les groupes des chœurs professionnels, les chanteurs sont réunis en répétitions autour d'objectifs strictement musicaux, entre les groupes amateurs, et particulièrement dans le cas de *Murphy Canyon Choir/Chœur de Murphy Canyon*, domine la sociabilité, l'exercice de la rencontre et de l'échange, la catharsis et un surgissement de puissance, qui s'expriment en chansons composées par les intégrants du groupe. Celles-ci évoquent les angoisses et les incertitudes dues à l'absence des époux partis au front, et elles sont marquées par la conviction,

justeza de sua participação (mesmo que indireta) no conflito do outro lado do mundo. Em um grupo coral amador – como é o caso do *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* –, em que a expressão se funda menos em técnicas apuradas de canto que na vivacidade das emoções e da experiência vivida, as vozes revelam mais que a polifonia das tessituras vocais, configurando-se como uma representação direta, não mediada, das disposições afetivas do ser. Como se a própria imaterialidade da vida se expressasse *a cappella*.

3

Situações de arte desenvolvidas em colaboração com a comunidade se apresentam em profusão na história da arte recente, ocasiões em que, muitas vezes, os artistas saem de cena para permitir a manifestação das alteridades, para que “outros” assumam a posição de protagonistas na condição de coautores. Essas práticas que estabelecem “continuidades entre o impulso participatório dos anos 1960 e o atual”, de acordo com Claire Bishop, estão fundados em três eixos:

O primeiro é o desejo de criar um sujeito ativo, empoderado pela experiência de participação simbólica ou física. [...] O segundo argumento se relaciona com a autoria. O gesto de ceder algum ou todo controle é convencionalmente visto como mais igualitário e democrático que a criação de uma obra por um único artista. [...] A terceira questão envolve uma crise percebida na comunidade e nas responsabilidades coletivas. Esta preocupação se tornou mais aguda desde a queda do Comunismo. [...] Um dos principais ímpetus por trás da arte participatória tem sido a restauração dos vínculos sociais através da elaboração coletivo de sentido⁹.

Nesse cenário desafiador de imbricação e colaboração com as comunidades instaura-se um processo de deslocamento do eixo de produção da arte, que deixa os espaços protegidos do ateliê do artista para fundar-se nos universos cambiantes da vida social. Antes disso, no entanto, esse espaço intimista do ateliê, a espelhar e potencializar o mito de *persona* de seu ocupante, assistiu “ao deslocamento da atenção no alto modernismo da obra de arte para o artista, cujo ato criativo carrega para ele/ela um aparato mitológico, que eventualmente se aplica também ao que Alice Bellony-Rewald e Michael Peppiatt chamam de ‘câmara da imaginação’ – o ateliê. [...] Assim, podemos ‘ler’ os ateliês como textos que são tão reveladores, à sua maneira, quanto as próprias obras de arte”¹⁰.

l'enthousiasme et l'orgueil dans la croyance dans la juste cause de leur participation (même indirecte) à ce conflit lointain. Dans un groupe de chorale amateur – comme c'est le cas avec *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* –, où l'expression se base moins sur des techniques élaborées de chant que sur la vivacité des émotions et de l'expérience vécue, les voix révèlent d'avantage que la polyphonie des tessitures vocales, elles s'organisent en une représentation directe, sans médiation, des disponibilités affectives de l'être. Comme si la propre immatérialité de la vie s'exprimait *a capela*.

3

Dans l'histoire récente de l'art, on trouve de nombreuses situations artistiques développées en collaboration avec des groupes communautaire. Autant d'occasions où, souvent, les artistes sortent de scène pour permettre l'expression d'altérités, afin que d' « autres » assument la position de protagonistes comme co-auteurs. Ces pratiques qui établissent des "continuités entre l'impulsion participative des années 1960 et celle d'aujourd'hui", selon Claire Bishop, sont fondées sur trois axes :

Le premier est le désir de créer un sujet actif, potentialisé par l'expérience de participation symbolique ou physique. [...] Le second argument est relatif à l'auteur. Le geste qui consiste à céder une partie ou la totalité du contrôle de la création est vu en général comme plus égalitaire et démocratique que la création d'une œuvre par un unique artiste. [...] La troisième question témoigne d'une crise perçue au sein de la communauté et des responsabilités collectives. Cette préoccupation est devenue plus aiguë depuis la chute du communisme. [...] Une des principales motivations de l'art participatif consiste en la restauration des liens sociaux par l'élaboration d'un sens collectif⁸.

Dans ce contexte d'imbrication et de collaboration avec les communautés, s'instaure un processus de détour/délocalisation de l'axe de production de l'art. Ce type de production délaisse de plus en plus l'espace protégé de l'atelier de l'artiste pour se fondre dans l'univers changeant de la vie sociale. Avant cela, cependant, cet espace intimiste de l'atelier, qui reflète et fortifie le mythe de la *personnalité* de son occupant, a été l'objet d'un « détour de l'attention, dans la modernité avancée, de l'œuvre vers l'artiste, dont l'acte de création charrie tout un arsenal mythologique, qui éventuellement s'applique aussi à ce que Alice Bellony-Renald et Michael Peppiatt appellent "chambre de l'imagination" – l'atelier [...] ainsi, pouvons-nous "lire" les ateliers comme des textes qui sont aussi révélateurs, à leur façon, que les propres œuvres d'art »⁹.

Esse deslocamento do artista, o qual abdica do espaço mítico de isolamento e criação de seu ateliê para ir ao encontro de práticas de arte onde o mundo é mundo, apresenta-se pleno de riscos e de armadilhas, em situações que demandam uma percepção social, política e cultural arguta, além de virtudes e habilidades próprias ao diálogo e à negociação.

As dificuldades próprias desses processos de produção de arte pós-ateliê adquirem componentes de dramaticidade quando envolvem o deslocamento de artistas vindos de outras regiões, diversas daquelas em que o processo de colaboração está inserido - esse é o caso de Althea Thauberger -, configurando-se como situações que requerem desses artistas e de seu processo criativo a definição de estratégias precisas que propiciem um melhor entendimento e um maior comprometimento com esses mesmos contextos. Esse tem sido um fenômeno muito presente na contemporaneidade em que os artistas percorrem o planeta atendendo a convites de museus, galerias e bienais para o desenvolvimento de projetos de arte em situações específicas. Nessas novas práticas, muitas vezes francamente caracterizadas por uma arte desmaterializada - esse é o caso de *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* -, na medida em que a obra de arte saía de cena, o artista ganhava mobilidade, deixando claro que agora quem viaja é o artista, não mais a obra; um artista que se desloca para prestar um serviço de arte, através da criação de um evento, uma *performance*, um projeto, eventualmente uma obra, que por sua vez ficará atada àquela realidade em que foi gerada mesmo depois da partida do artista. Conforme observado por Miwon Kwon, tanto no meio artístico quanto no meio acadêmico na atualidade, a relevância de um profissional parece ser medida pela milhagem:

Quanto mais viajamos para trabalhar, quanto mais somos solicitados a prover instituições em outras partes do país e do mundo com nossa presença e serviços, quanto mais cedemos à lógica do nomadismo, podemos assim dizer, mais somos levados a nos sentir desejados, procurados, validados e relevantes¹¹.

Nessas práticas de arte pós-ateliê, esse "artista itinerante, [...] não mais um criador de objetos atado a um ateliê, trabalhando agora essencialmente sob demanda"¹², precisará de muita cautela e perspicácia para não naufragar nas facilidades, ilusões e armadilhas dos contextos que se lhe apresentam, diante da necessidade de integralizar as complexidades desses contextos com o objetivo de que, a partir de seu entendimento, respostas consistentes e inventivas aflorem. Miwon Kwon lembra que "a interação entre o artista e um determinado

Ce déplacement de l'artiste, lequel renonce à l'espace mythique d'isolement et de création dans son atelier pour aller à la rencontre de pratiques de l'art dans lesquelles le monde est monde, apparaît plein de risques et de pièges, et implique de faire face à des situations qui exigent une perception sociale, politique et culturelle aiguë, en plus de vertus propres au dialogue et à la négociation.

Les difficultés propres à ces processus de production de l'art "après-atelier" présentent des aspects dramatiques quand ils impliquent la transposition d'artistes provenant d'autres contextes, différents de celui où le processus de collaboration a lieu – c'est le cas d'Althea Thauberger -, se configurant en tant que situations qui exigent de ces artistes et de leurs processus créatifs une définition stratégique précise favorisant un meilleur entendement et un plus grand engagement avec ces mêmes contextes. Ceci est un phénomène très présent dans la société contemporaine où les artistes parcourent la planète en répondant aux invitations des musées, galeries et biennales concernant des projets d'art en situations spécifiques. Avec ces nouvelles pratiques bien souvent caractérisées par un art franchement dématérialisé – comme dans le cas de *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* –, dans la mesure où l'œuvre sort de scène, l'artiste parvient à acquérir une mobilité : maintenant c'est lui qui voyage est non plus l'œuvre; un artiste qui se déplace pour exercer un service artistique, à travers la création d'un événement, d'une *performance*, d'un projet, éventuellement d'une œuvre, qui restera rattachée à la réalité où elle a été engendrée, même après le départ de l'artiste. Comme Miwon Kwon l'a observé, aussi bien dans le milieu artistique que dans le milieu universitaire actuel, l'importance et la capacité d'un professionnel paraît se mesurer au nombre de kilomètres parcourus :

Plus nous voyageons pour travailler, plus notre présence et nos services sont sollicités pour alimenter des institutions nationales ou étrangères, plus nous cédon à la logique du nomadisme, plus nous nous sentons désirés, sollicités, recherchés, valorisés et importants¹⁰.

Dans ces pratiques d'art « après-atelier », cet « artiste itinérant, [...] non plus un créateur d'objet dépendant d'un atelier, travaillant maintenant essentiellement sur commande »¹¹, devra faire preuve de perspicacité pour ne pas sombrer dans les facilitées, illusions et pièges des situations qui se présentent à lui ; mais faire face au besoin d'intégrer les complexités de ses situations avec l'objectif de fournir, à partir de sa compréhension, des réponses consistantes et créatives. Miwon Kwon rappelle que « l'interaction entre l'artiste et un groupe

grupo comunitário não é baseada em uma relação não-mediada. Ao contrário, está circunscrita dentro de uma complexa rede de motivações, expectativas e projeções entre todos os envolvidos”¹³. Portanto, o artista, ao deixar o isolamento de seu ateliê-bolha, torna-se permeável, eventualmente vulnerável, a essa “complexa rede de motivações, expectativas e projeções”, correndo o risco de ser instrumentalizado por ansiedades alheias.

Mas essa é, por certo, uma conjuntura de riscos. Enquanto os objetos de arte criados pelos artistas a partir de seus ateliês-enclaves no mundo circulavam por diferentes situações e universos, abrigados pelas instituições de arte e envolvidos em sua autonomia, tanto uns quanto outros – artistas e obras – pareciam protegidos. Nessa nova situação, é o artista e não mais a obra que se expõe aos riscos e às armadilhas da incompreensão, da superficialidade, da simplificação, da manipulação, do equívoco.

4

O movimento de desatamento dos artistas pós-modernos dos espaços do ateliê, e de seus usos, em direção à esfera pública precisa ser entendido como parte da crítica às práticas modernistas centradas na produção do objeto para o consumo no mercado capitalista de arte. Dentro dessa lógica, o artista, visto como produtor de objetos especiais caracterizados por sua inutilidade prática, deveria aceitar o enclausuramento em seu ateliê, como se esse isolamento fosse parte constituinte e confirmação da apartação da arte diante da vida social, e garantia da autonomia da arte que, conforme apontou Suzi Gablik ainda no início da década de 1990, “condenou a arte à impotência social ao transformá-la em apenas uma outra classe de objetos para o mercado e para o consumo. [... Mas] muitas pessoas estão conscientes que o sistema não está funcionando, que é hora de mudar e de revisar os mitos destrutivos que nos guiam”¹⁴.

Não se pode desconhecer que o ateliê do artista integra o aparato de produção e circulação do mercado capitalista de bens simbólicos, sendo parte de uma rede institucional integrada também pela galeria e pelo museu, conforme notado pelo artista francês Daniel Buren:

Na maioria dos casos, o ateliê é mais necessário (crucial) para o artista que a galeria ou o museu. De fato, ele precede ambos. Mais importante, veremos que o ateliê de um lado, e a galeria e o museu do outro, estão completamente conectados. Eles formam duas fundações

d'une communauté déterminée n'est pas basée sur une relation non-médiatisée. Au contraire, elle est circonscrite à l'intérieur d'un complexe réseau de motivations, d'expectatives et de projections entre tous les personnes impliqués »¹². Ainsi, l'artiste, après avoir abandonné l'isolement de son atelier-cocon, se rend perméable, et éventuellement vulnérable, à ce "complexe réseau de motivations, expectatives et projections," prenant le risque d'être manipulé par celles-ci.

Ceci est, sans aucun doute, une situation de risques. Tant que les objets d'art créés par les artistes dans leurs ateliers-enclaves circulaient dans différents lieux et situations, hébergés par les institutions artistiques et enveloppés dans leur autonomie, aussi bien les uns que les autres – artistes et œuvres – semblaient protégés. Dans cette nouvelle situation, c'est l'artiste, et non pas l'œuvre, qui s'expose aux risques et aux pièges de l'incompréhension, de la superficialité, de la simplification, de la manipulation et de l'équivoque.

4

Le mouvement d'émancipation des artistes postmodernes des espaces de l'atelier et des usages qui en sont faits, en direction à la sphère publique, doit être entendu comme faisant partie de la critique des pratiques modernistes centrées sur la production d'objet de consommation du marché capitaliste de l'art. A l'intérieur de cette logique, l'artiste, vu comme producteur d'objets spéciaux caractérisés par l'inutilité pratique, devrait accepter l'isolement dans son atelier, comme si cet isolement lui était constitutif et légitimait la mise en écart de l'art face à la vie sociale et la garantie de l'autonomie de l'art qui, comme l'a pointé Gablik dès le début des années 90, « a condamné l'art à l'impotence sociale en le transformant simplement en une autre classe d'objets destinés au marché et à la consommation. [...Mais] de nombreuses personnes sont conscientes que ce système ne fonctionne pas et ont perçu qu'il était temps de changer et de reconsidérer les mythes destructifs qui nous servent de guides »¹³.

On ne peut ignorer que l'atelier d'artiste intègre l'arsenal de production et de circulation du marché capitaliste des biens symboliques, faisant partie d'un réseau institutionnel dont font aussi partie les galeries et les musées, comme l'a souligné l'artiste français Daniel Buren :

Dans la plupart des cas, l'atelier est plus important pour l'artiste que la galerie ou le musée. En effet, l'atelier précède ces derniers. Mais le plus important, comme nous le verrons, c'est que l'atelier d'un côté et la galerie et le musée de l'autre, sont étroitement liés. Ils forment les

de um mesmo edifício e do mesmo sistema. Questionar um (como o museu e a galeria) sem tocar no outro (o ateliê) inevitavelmente implica em não questionar nada de fato. Assim, todo questionamento do sistema de arte terá que reexaminar o ateliê como um espaço singular onde a obra é originada, assim como o museu precisa ser reexaminado como um lugar singular onde a obra é vista. Ambos precisam ser questionados de novo como hábitos, hábitos rígidos de arte¹⁵.

Essa crítica às práticas institucionais modernistas estaria fundada na percepção, por parte dos artistas, em algum ponto na passagem para a pós-modernidade, de que a arte não poderia continuar sendo reduzida à produção de objetos desconectados das complexidades do mundo e da vida social, em favor da contemplação e deleite de uma elite. Uma nova percepção apontava para a necessidade da arte se embrenhar pelos emaranhados da vida em sociedade, ou nas palavras do artista performático Guillermo Gómez-Peña: “a maior parte dos trabalhos que estou fazendo vem, penso eu, da percepção de que estamos vivendo em um estado de emergência... Sinto que mais que nunca devemos sair da arena estrita da arte. Fazer arte só não basta”¹⁶.

Apesar das incertezas de adequação nos territórios escorregadios das situações voláteis da vida social cotidiana, a arte na contemporaneidade tem buscado articular sua produção em respostas aos impulsos e estímulos das comunidades em práticas de colaboração que diminuem a distância entre o artista e o público, chegando mesmo a promover a instauração de um público diferenciado em processos que visam suscitar questões aderidas à identidade dessas comunidades. Dessa maneira, a produção de arte em articulação com as comunidades parece enfrentar aquilo que Suzi Gablik denominou de “impotência social”, tentando reafirmar sua relevância e interesse para a sociedade, e antes mesmo de se empenhar na busca da tão propalada inclusão das comunidades, visa alicerçar a “inclusão social do artista”, enfrentando sua lateralidade tradicional nas sociedades ocidentais contemporâneas.

Neste sentido, esses projetos significam a realocação de extratos da sociedade que haviam sido negligenciados por parcelas da produção de arte modernista, sendo reinseridos no núcleo central do processo criativo, deixando de ser uma periferia relegada a uma situação de extrema marginalidade, uma não-situação, para se transformar na *raison d'être* do processo artístico, “uma manifestação de atividades e estratégias de arte que incorporam a idéia de público como a gênese e o objeto de análise”¹⁷.

deux fondations d'un même édifice et d'un même système. Questionner l'un d'eux (comme le musée ou la galerie) sans vouloir toucher l'autre (l'atelier) implique inévitablement ne rien vouloir questionner. Ainsi, tout questionnement du système de l'art devra reconsidérer l'atelier comme espace singulier où l'œuvre est engendré, et devra repenser le musée en tant que lieu singulier où l'œuvre est contemplé. L'atelier et le musée doivent donc de nouveau être appréhendés et interrogés en tant que convention, une convention rigide de l'art¹⁴.

Cette critique des pratiques institutionnelles modernistes serait fondée sur la perception, de la part des artistes et à certains moments du passage vers la postmodernité, que l'art ne devrait plus continuer à être réduit à la production d'objet déconnectés des complexités du monde et de la vie sociale, au service de la contemplation et du bon plaisir d'une élite. Une nouvelle perception a annoncé le besoin de l'art de s'infiltrer dans la trame de la vie en société, ou pour reprendre les paroles de l'artiste performatif Guillermo Gómez-Peña: "La plupart des travaux que j'exécute proviennent de ma perception que nous sommes en train de vivre un état d'urgence... je sens que, plus que jamais, nous devons sortir de cette arène réservée à l'art. Faire seulement de l'art ne suffit pas"¹⁵.

Malgré les incertitudes d'adéquation aux terrains dérapants des situations volatiles de la vie sociale quotidienne, l'art contemporain cherche à mobiliser sa production en réponse aux demandes et stimulations des groupes communautaires dans des pratiques de collaborations qui réduisent la distance entre l'artiste et public, parvenant même à faire émerger un public différencié grâce à des processus visant à susciter une série de questionnements qui touchent à l'identité de ces groupes communautaires. Ainsi, la production de l'art en articulation avec ces groupes paraît faire face à ce que Suzi Gablik a appelé "l'impotence sociale", cherchant ainsi à réaffirmer une pertinence et un intérêt pour la société. Cherchant aussi, avant même de s'engager dans la recherche de la tant citée "inclusion des groupes communautaire, à promouvoir "l'inclusion sociale de l'artiste", se confrontant donc à la mise en écart traditionnelle de celui-ci dans les sociétés occidentales contemporaines.

En ce sens, ces projets correspondent à une forme de remise en place d'éléments de la société qui avaient été négligés par une partie de la production artistique moderniste. Etant réinsérés au centre du processus créatif, n'étant plus considérés périphériques et relégués à une situation d'extrême marginalité, à un non-être, ils se transforment en la *raison d'être* du procédé artistique, "une manifestation d'activités et de stratégies de l'art qui incorporent l'idée du public comme genèse et objet d'étude"¹⁶.

Mas que tipo de colaboração foi estabelecido com o projeto de arte de Althea Thauberger, intitulado *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon*, e a comunidade envolvida? Qual a natureza dessa comunidade escolhida pela artista para o desenvolvimento de seu projeto em San Diego?

As definições de comunidade são, em geral, banhadas por colorações ideológicas, invariavelmente identificadas como “grupos comunitários marginalizadas (servindo como o Terceiro Mundo encontrado no Primeiro Mundo)”¹⁸. Os modelos convencionais e o senso comum designam a comunidade “como um grupo de pessoas identificadas por um conjunto de interesses e formações comuns”¹⁹, “como sujeitos idênticos em comunhão através do mútuo reconhecimento de uma essência partilhada”²⁰, ou ainda como “um desejo de seres que são transparentes uns para os outros, relações de identificação mútua, aconchego e conforto sociais”²¹, invariavelmente apontando para a aproximação de idênticos e para o estabelecimento da unidade de semelhantes, para a exclusão da diferença. Algo que Jean-Luc Nancy denominou de “comunidades essencialistas” e Grant H. Kester de “coletivo fascista”, e que parece desconhecer a impermanência e o contínuo e acelerado processo de desconstrução e reconstrução das identidades nos tempos pós-modernos, em que a



Platéia dividida

Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

Mais, dans le cas du projet d'art de Althea Thaubeger intitulée *Murphy Canyon Choir / Chœur de Murphy Canyon*, quel type de collaboration a-t-elle été établie avec la communauté impliquée ? Quelle est la nature de cette communauté choisie par l'artiste pour effectuer son projet à San Diego ?

Les définitions des "communautés" sont généralement revêtues de colorations idéologiques. Celles-ci sont invariablement définies comme des « groupes communautaires marginalisés (comme un "tiers monde" au sein du "premier monde") »¹⁷. Les modèles conventionnels et le sens commun désignent la communauté « comme un groupe de personnes identifiées par un ensemble d'intérêts et de formations communs »¹⁸, « comme individus identiques visant une reconnaissance mutuelle et une essence partagée »¹⁹, ou encore comme « un souhait d'être transparents les uns des autres, ayant des relations d'identification, d'accueil et de confort mutuel »²⁰, en insistant invariablement sur l'établissement d'une unité de ressemblance et sur l'exclusion de la différence. Quelque chose de proche de ce que Jean-Luc Nancy a appelé « communautés essentialistes » et Grant H. Kester de « collectif fasciste », et qui paraît s'affranchir de l'inconstance et du processus continu et accéléré de déconstruction et de reconstruction des identités dans cette époque post-moderne au sein



Visão da sala

Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

cristalização de uma identidade para um indivíduo ou uma comunidade somente será possível através de um violento processo de exclusão de outras possibilidades de adensamento e de complexidades identitárias.

Em maior ou menor grau, isso pôde ser experimentado na comunidade militar de Murphy Canyon, San Diego, onde Althea Thauberger desenvolveu projeto com as esposas de militares norte-americanos envolvidos com a guerra no Oriente Médio. Seguramente uma “comunidade essencialista”, que impõe a “afirmação de uma coletividade monolítica sobre e contra as identidades específicas de seus membros constituintes e daqueles que são vistos como estranhos aos seus limites (arbitrários)”²². Não importavam as singularidades daquelas sete mulheres que subiram ao palco naquela tarde de domingo, nem tampouco o que traziam os visitantes, era preciso que fossem cantadas a justiça e a pertinência da guerra, e que os militares ausentes fossem vistos como heróis, e como tal deviam ser reverenciados, não somente pela própria comunidade, mas também pela nação como um todo. Um processo que não admite dissonâncias ou rupturas, fazendo com que a disciplina e hierarquia que caracterizam o cotidiano militar ultrapassem seus próprios limites, tentando impor um processo de apagamento das polifonias.

Decerto, era aquela uma comunidade extremamente autoritária, como é próprio das comunidades militares, por essência fundamentalistas, o que foi potencializado no caso de *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* pela condição de guerra. Embora o conflito do Iraque não seja algo efetivamente presente no cotidiano da maioria da sociedade norte-americana, pelo menos a ponto de reorientar suas atenções, prioridades, angústias e medos, o mesmo não pode ser dito em relação ao universo fechado de suas comunidades militares. No cenário de univocidade de Murphy Canyon, a própria identidade da comunidade acabaria por determinar o conteúdo do projeto de Thauberger, usando a experiência das coralistas/compositoras em um projeto de colaboração bastante previsível que reforça o senso de identificação dessas jovens esposas com essa comunidade militar, em uma “fortificação de formação de grupo homogênea através da repressão da diferença”²³.

No plano ideológico, *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* explicita sua discrepância com as práticas tradicionais dos projetos de arte em colaboração com a comunidade, que desde sua emergência vêm apontando para uma participação engajada do artista, comprometido

de laquelle la cristallisation d'une identité individuelle ou communautaire n'est possible que grâce à un violent processus d'exclusion d'autres possibilités identitaires plus complexes et plus denses.

À un degré ou à un autre, ceci peut être constaté au sein de la communauté militaire de Murphy Canyon, San Diego, où Althea Thaubergger a développé son projet avec les épouses des militaires nord-américains engagés dans la guerre au Moyen Orient. Il s'agit certainement d'une "communauté essentialiste," qui "s'affirme comme une collectivité monolithique, au dépend des identités spécifiques des membres qui la constituent, au dépend aussi de ceux qui sont considérés comme étrangers, situés hors de ses (arbitraires) limite"²¹. Peu importe la singularité de ces sept femmes qui montèrent sur le podium en cette après-midi de dimanche, ni même ce que faisaient les visiteurs, il leur fallait chanter leur foi en la pertinence et la justice de la guerre, et réaffirmer que les militaires absents sont des héros et doivent être célébrés comme tels, non seulement par la propre communauté, mais aussi par la nation entière. Un procédé qui n'admet ni dissonance ni contrariété, afin que la discipline et la hiérarchie, qui caractérisent le quotidien militaire, dépassent leurs propres limites, en tentant d'imposer de la sorte un effacement des polyphonies.

Il s'agit d'une communauté extrêmement autoritaire, comme c'est le cas de toute communauté militaire. Cette dimension est encore renforcée dans le cas de *Murphy Canyon Choir / Chœur de Murphy Canyon*, en raison des conditions de guerre. Bien que le conflit de l'Irak ne soit pas quelque chose effectivement présent dans le quotidien de la plupart des habitants de la société nord-américaine en tout cas pas au point d'alimenter les attentions, angoisses et peurs; ce n'est pas le cas pour les communautés militaires refermées sur elles-mêmes. Dans le contexte univoque de Murphy Canyon, la propre identité de la communauté finirait par déterminer le contenu du projet de Thaubergger, utilisant l'expérience des cœurs/compositeurs en un projet de collaboration parfaitement prévisible qui renforce le sentiment d'identification de ces jeunes épouses avec la communauté militaire, vers la "consolidation d'une formation de groupe de type homogène par la répression de la différence"²².

Sur le plan idéologique, *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* s'oppose aux pratiques traditionnelles des projets d'art en collaboration avec la communauté, qui font appel à une implication de l'artiste, engagé dans l'idée que "les communautés doivent participer,

com a percepção de que “as comunidades tinham que entrar, suas vozes ouvidas, o poder partilhado”²⁴, evidenciando uma situação em que “as vozes de outros falam através da obra de arte, com frequência literalmente”²⁵, em “um esforço para dar voz para àqueles grupos sub-representados e sem poder, [...] entendido pela maioria de seus praticantes e apoiadores não como uma simples experiência artística, mas como uma estratégia de importância política”²⁶.

Com o maior aparato bélico e poderio militar do planeta, os norte-americanos concentram 110.000 militares da ativa no condado de San Diego²⁷, o que diferencia a região de outras partes do país “por seu excepcional grau de militarização cultural e econômica”²⁸, um contingente capaz de transformar a paisagem humana da cidade, e cuja ausência é sentida nos vazios deixados em tempos de guerra, que nem mesmo a presença dos turistas, sempre maciça, consegue mitigar. Essa cultura militar reverbera e transparece em San Diego, perceptível em seu ambiente social-urbano altamente regulado e restritivo.

No entanto, a comunidade militar norte-americana, em especial aquela formada em torno dos militares em ação no exterior, não pode ser entendida como uma comunidade despojada dos acessos ao poder institucional; nem mesmo aquela formada por suas esposas, que muito provavelmente e justificadamente sentem as longas ausências dos maridos. Mas em um país em contínuo processo de militarização, as comunidades militares não podem ser enquadradas na categoria de “comunidades sem voz”²⁹.

Nessa paisagem de riscos conceituais e históricos, *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* parecia instaurar-se como um projeto acrítico em um panorama pretensa e ingenuamente pós-ideológico, ignorando as implicações políticas que carrega em seu próprio âmago. Naquela tarde de domingo do primeiro final de semana do outono de 2005, no cenário de desolação e isolamento da colônia militar de Murphy Canyon, desconectada nesse *cul-de-sac* que responde pelo nome de San Diego, um público dividido (apartado entre os comovidos e os constrangidos) pôde assistir à apresentação melancólica de sete jovens, esposas de militares distantes nas práticas de guerra, entoando suas experiências, aflições e convicções em uma polifonia canhestra: “*I am his wife, and I pray for his life / I am his wife, wife of a hero*”.

leurs voix doivent être entendues, et le pouvoir doit être partagé ”²³, faisant ressortir ainsi que “les voix des autres se font entendre à travers une œuvre d’art, souvent de manière littérale”²⁴, dans “un effort pour faire entendre les voix de ceux qui sont sous-estimés et sans pouvoir de décision, [...] compris par la plupart des participants et sympathisants non comme une simple expérience artistique, mais comme une stratégie d’importante politique”²⁵.

Avec le plus grand arsenal de guerre et de puissance militaire de la planète, les Nord-Américains concentrent 110.000 militaires à San Diego²⁶. La région se caractérise ainsi, par rapport aux autres parties du pays, “par son taux élevé de militarisation culturelle et économique”²⁷. Ce contingent transforme le paysage humain de la ville, et son absence se mesure dans le grand vide laissé en temps de guerre, vide que même la présence massive des touristes ne parvient pas à effacer. Cette culture militaire est visible à San Diego, perçue notamment à travers une atmosphère sociale et urbaine hautement disciplinée et restrictive.

Cependant, la communauté militaire nord-américaine, en particulier celle formée autour des militaires en action à l’extérieur, ne peut être interprétée comme une communauté dépourvue d’accès au pouvoir public. Ni même celle constituée par leurs épouses, lesquelles très probablement, et à juste titre, souffrent les longues absences de leurs maris. Dans un pays en permanent processus de militarisation, les communautés militaires ne peuvent être incluses dans la catégorie de “communauté sans porte parole”²⁸.

Dans cette atmosphère de risques conceptuels et historiques, *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* paraissait instaurer un projet sans contenu critique au sein d’un panorama prétendument et naïvement post-idéologique, ignorant les implications politiques qu’il recelait. En cette après-midi de dimanche du premier week-end d’automne de 2005, dans le paysage de désolation et d’isolement de la colonie militaire de *Murphy Canyon*, perdu dans ce *cul-de-sac* dénommé San Diego, un public partagé (divisé entre émus et gênés) on a pu assister à une représentation mélancolique de sept jeunes épouses de militaires, éloignées du champ de bataille, chantant en cœur leur vécu, leurs douleurs et leurs convictions en une polyphonie très douteuse: “*I am his wife, and I pray for his life / I am his wife, wife of a hero*”.

Notas

- 1 Doherty, C., 2004, p. 9.
- 2 Conforme informação contida na brochura do projeto Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon publicado pelo inSite_05.
- 3 A brochura do projeto relaciona Heather Bankson, Diana Butler, Christina Carattini, Tameka De Younks, Amy Heise, Regina Marlow, Michelle McAllister, Jennifer Ramert, Christina Roberts, Carissa Turnage, Luiz Wolfe, Tisha Ireland, Amanda Skidmore como participantes do coral, embora apenas sete integrantes tenham subido ao palco na apresentação na tarde do dia 25 de setembro de 2005. O projeto contou ainda com a colaboração de Terry Russell, diretora do coral; Scott Wallingforf, compositor; e David Castel de Oro, pianista acompanhante.
- 4 Bishop, 2006, p. 10.
- 5 Groys, 2008, p. 19.
- 6 Bürger, 1993, p. 90-91.
- 7 Stimson e Sholette, 2007, p. 4-5
- 8 Bishop, 2006, p. 10.
- 9 Bishop, 2006, p. 12.
- 10 Doherty, B., 2007, p. 7.
- 11 Kwon, 2002, p. 157.
- 12 Kwon, 2002, p. 46.
- 13 Kwon, 2002, p. 141.
- 14 Gablik, 1996, p. 74-75.
- 15 Buren, 2004, p. 16.
- 16 Gablik, 1996, p. 75.
- 17 Phillips, 1998, p. 298.
- 18 Kwon, 2002, p. 139.
- 19 Kwon, 2002, p. 145.
- 20 Kester, 2004, p. 154.
- 21 De acordo com a teórica social feminista Iris Marrison Young, apud Kwon, 2002, p. 149.
- 22 Conforme apontado por Kester, 2004, p. 154, citando apresentação de Miwon Kwon no American Photography Institute em 1998.
- 23 Kwon, 2002, p. 150.
- 24 Brenson, 1995, p. 19.
- 25 Lacy, 1996, p. 35.
- 26 Kwon, 2002, p. 115.
- 27 Dados de 2005.
- 28 Davis, Mayhew e Miller, 2003, p. 3.
- 29 Talvez a única exceção comporte os veteranos da guerra do Vietnã, uma guerra a ser esquecida.

Notes

- 1 Doherty, C., 2004, p. 9.
- 2 Selon l'information contenue dans la brochure du projet Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon publié par l'inSite_05.
- 3 Bishop, 2006, p. 10.
- 4 Groys, 2008, p. 19.
- 5 Bürger, 1993, p. 90-91.
- 6 Stimson e Sholette, 2007, p. 4-5
- 7 Bishop, 2006, p. 10.
- 8 Bishop, 2006, p. 12.
- 9 Doherty, B., 2007, p. 7.
- 10 Kwon, 2002, p. 157.
- 11 Kwon, 2002, p. 46.
- 12 Kwon, 2002, p. 141.
- 13 Gablik, 1996, p. 74-75.
- 14 Buren, 2004, p. 16.
- 15 Gablik, 1996, p. 75.
- 16 Phillips, 1998, p. 298.
- 17 Kwon, 2002, p. 139.
- 18 Kwon, 2002, p. 145.
- 19 Kester, 2004, p. 154.
- 20 Selon la théoricienne du féminisme social Iris Marrison Young, apud Kwon, 2002, p. 149.
- 21 Kester, 2004, p. 154, en citant Miwon Kwon dans l'American Photography Institute, 1998.
- 22 Kwon, 2002, p. 150.
- 23 Brenson, 1995, p. 19.
- 24 Lacy, 1996, p. 35.
- 25 Kwon, 2002, p. 115.
- 26 Dados de 2005.
- 27 Davis, Mayhew e Miller, 2003, p. 3.
- 28 Peut-être l'unique exception concerne les vétérans de la guerre du Vietnam.

Referências/Références

- Bishop, C. (2006). "Introduction / Viewers as Producers." In: _____ (ed.). *Participation*. Londres: Whitecapel, Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Brenson, M. (1995). "Healing the Time." In: Jacob, M. J.; _____; e Olson, E. *Culture in Action*. Seattle, Wash.: Bay Press.
- Buren, D. (2004). "The Function of the Studio." In: Doherty, C. (ed.). *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Questions of Context*. Londres: Black Dog Publishing.
- Bürger, P. (1993, 1974). *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega / Universidade.
- Davis, M., Mayhew, K., e Miller, J. (2003). *Under the Perfect Sun – The San Diego Tourists Never See*. Nova York: The New Press.
- Doherty, B. (2007). *Studio and Cube: On the Relationship Between Where Art is Made and Where Art is Displayed*. Nova York: Columbia University.
- Doherty, C. (2004). "The New Situationists." In: _____ (ed.). *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Questions of Context*. Londres: Black Dog Publishing.
- Gablik, S. (1996). "Connective Aesthetics: Art after Individualism." In: Lacy, S. (ed.). *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press.
- Groys, B. (2008). "A Genealogy of Participatory Art." In: San Francisco Museum of Modern Art. *The Art of Participation: 1950 to Now*. Nova York: Thames & Hudson.
- Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*. Berkeley, Cal.: University of California.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Lacy, S. (1996). "Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys." In: _____ (ed.). *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press.
- Phillips, P. C. (1998). "Temporality and Public Art." In: Senie, H. F., e Webster, S. (eds.). *Critical Issues in Public Art*. Washington e Londres: Smithsonian Institution Press.
- Stimson, B., e Sholette, G. (2007). "Periodizing Collectivism." In: _____ (eds.). *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. Mineápolis: University of Minnesota Press.



Platéia dividida

Foto: Luiz Sérgio de Oliveira